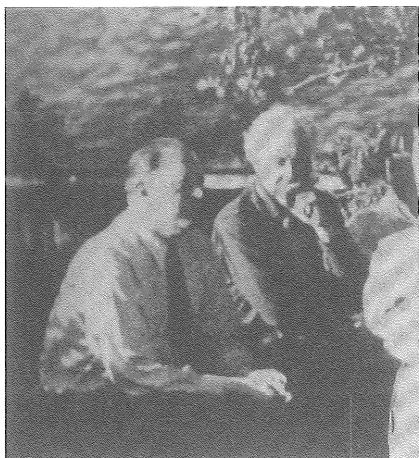


El paralelismo entre situaciones diversas es uno de los descubrimientos más fructíferos de la crítica de la arquitectura y el arte; este sistema mata todo convencionalismo y destruye cualquier intento de codificar el futuro. También pone en evidencia la futilidad de los estilos o movimientos establecidos. En literatura, a comienzos del siglo XX, los formalistas rusos hablaron de la *disimilitud de lo similar* y no pocos estudios sobre las artes visuales emplean el método comparado, desde Heinrich Wölfflin a Robert Venturi. Pero a los paralelismos hay que añadir algo más, la biografía personal. La incursión de las personas en la historia del arte, con su vida y su nombre propio, es una irrupción que acontece con la fuerza de lo real, que no necesita ser verosímil, porque simplemente es. Las historias de la arquitectura y el arte cuentan cosas de un modo creíble y perfectamente engarzado, sin los sobresaltos de la biografía personal; cuando ésta aparece estamos ante otro tipo de situación.



Mies y Wright en Taliesin
(Franz SCHULZE, Mies van der Rohe.
A Critical Biography. The University of
Chicago Press. Chicago y Londres, 1985).

Dice Walter Benjamin que escribir cartas permite fingir lo vivo por medio de la palabra congelada, que en ellas se puede negar el retraimiento y guardar al mismo tiempo la distancia. Las cartas, además, permiten mantener separados a los amigos. Fueron unas cartas las que desencadenaron el año 1943 la aventura del Museo Guggenheim, cuando la Baronesa Hilla Rebay escribe a Frank Lloyd Wright por primera vez solicitándole un proyecto para alojar la colección Guggenheim de arte no objetivo. “Creo que cada una de esas obras maestras -dice Rebay- sólo podrá colocarse adecuadamente en el espacio si usted accede a estudiar las posibilidades de este nuevo museo”. Y cinco años después, en 1947, serán el propio Frank Lloyd Wright y Mies van der Rohe quienes intercambien unas cartas que muestran, mejor que cualquier otro testimonio, la irrupción del yo, de la fuerza personal, en una confrontación arquitectónica.

Escribe Wright: Mi querido Mies: Alguien me ha dicho que le han molestado unos comentarios míos cuando visité su exposición en Nueva York... Pero, ¿le he dicho alguna vez que su tratamiento de los

materiales es magnífico? Todo el mundo sabe que ha dicho con frecuencia que cree en el “hacer casi nada” (beinahe nichts), así, al pie de la letra. Bien, pues cuando vi en su exposición esas inmensas fotografías, me vino inmediatamente a la cabeza la frase “mucho hacer para no hacer casi nada”. Fue entonces cuando dije que el Pabellón de Barcelona era su mejor contribución a la auténtica “Negación” y, al parecer, estaba usted todavía por allí, cerca de donde yo me encontraba.

Esto es seguramente lo que le molestó (viniendo de mí) y desearía haberle llevado aparte para decirle en privado por qué me parece que todo eso que se llama “Arquitectura Moderna” ha hundido a los arquitectos precisamente en esa línea. No quiero incluirle entre ellos, pero la exposición me alarmó especialmente como reaccionaria en este sentido. También yo estoy luchando fuertemente contra ello. Pero esta carta es para decirle que no tenía intención de herir sus sentimientos, ni siquiera con la verdad. Es usted el mejor de todos ellos, como artista y como hombre.

Sólo ha venido usted a verme una vez hace varios años (y eso fue antes de que hablara inglés). Nunca ha vuelto, a pesar de haber sido reiteradamente invitado. Por tanto, no he tenido ocasión de verle ni de aclarar lo que entonces dije y lo que digo ahora. ¿Por qué no viene alguna vez -a menos que el daño sea irreparable- y así podemos discutir?

Sinceramente, Frank

Y escribe Mies: Mi querido Frank: Muchas gracias por su carta.

Es exagerado lo que ha oído usted de que había herido mis sentimientos con sus comentarios en la Exposición de Nueva York. Si realmente hubiera escuchado ese comentario suyo “mucho hacer para no hacer casi nada”, me habría reído con usted.

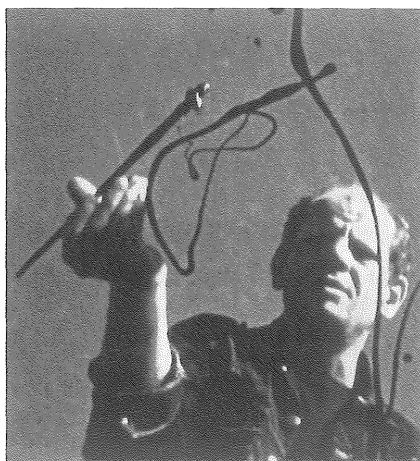
Sobre la “Negación”, me parece que usted usa esa palabra para referirse a cualidades que yo considero positivas y esenciales. Sería un placer volver a verle otra vez en Wisconsin y discutir más ampliamente el asunto. Siempre suyo, Mies

Mies tenía sesenta años y Wright casi ochenta. Como es fácil de imaginar, nunca volvieron a verse.

El Museo Guggenheim provoca más tarde otro enfrentamiento personal y también canalizado a través de unas cartas, cuando el 21 de diciembre de 1956 (Jackson Pollock había muerto ese mismo verano) veintiún artistas escriben al Patronato del Museo Solomon R. Guggenheim protestando por el proyecto de Frank Lloyd Wright para el nuevo Museo en Nueva York. La construcción ya había comenzado, tras una larga década de interrupciones y negociaciones, y la destitución de Hilla Rebay en favor de James Jonson Sweeney. Los firmantes, entre ellos Franz Kline, Willem de Kooning, Philip Houston, Adolf Gottlieb y Robert Motherwell, pedían el inmediato rechazo del proyecto por no ser adecuado para la exhibición de obras de pintura y escultura. La única voz discordante fue la de Robert Twombly y mediaron en la polémica también los historiadores de la arquitectura Lewis Mumford y Vincent Scully. Pero fue el propio Wright quien contraatacó, acusando a los jóvenes pintores de la Escuela de Nueva York de saber muy poco del arte-madre, la arquitectura, y les dijo que pintarían mejor bajo la influencia de su

museo. Al invocar, indignado, a la arquitectura como arte-madre, Wright se colocaba en el origen de su cultura americana que no necesitaba someterse ni a la crítica ni a la aprobación por parte de artistas de campos inferiores. Wright aprovechó este enfrentamiento para afirmar que ningún pintor es capaz de entender la arquitectura, que Miguel Ángel no era arquitecto, sino pintor y no muy bueno, y que Le Corbusier debía haberse dedicado a la pintura, aunque necesitaba mejorar. La hostilidad de Frank Lloyd Wright hacia Nueva York discurre en paralelo a su hostilidad hacia los pintores constituidos como grupo precisamente en esa ciudad. Pero lo cierto es que las dos fechas que encierran la aventura del Guggenheim, desde el primer proyecto de 1943 hasta la inauguración del Museo y la muerte de Wright en 1959, encierran también el período que va desde el nacimiento de la New York School hasta su consagración como movimiento dominante en la pintura y el desplazamiento del centro del arte desde París a Nueva York.

Jackson Pollock pintando sobre vidrio
(Revista Where in New York. Enero 1999.
Anuncio de la exposición del artista en el
MoMA de Nueva York, 1999).



Jackson Pollock muere en un accidente de coche en 1956. En 1939, el *Guernica* de Picasso había llegado a Nueva York, coincidiendo con la Feria Mundial en que se construyeron los Pabellones de Alvar Aalto y Salvador Dalí, y causó una fuerte impresión tanto en Jackson Pollock como en su mujer Lee Krasner y otros compañeros pintores. Pollock nunca viajó a Europa, pero quiso colaborar con Tony Smith, un irlandés que recitaba a Joyce y que era arquitecto, en un intento de lograr la unión del mural con los planos arquitectónicos y, como resultado, llegó a exponer en la Galería Betty Parsons una serie de *paneles flotantes*. También realizó con Smith algo parecido a un proyecto de arquitectura, una capilla formada por paneles hexagonales y con el altar en el centro, la luz penetraría por unas ventanas que eran o debían ser vidrios pintados por él. Con el mismo propósito trabajó con Peter Blake, director de Arquitectura del MoMA, a quien Jackson Pollock propuso construir un museo que utilizase el vidrio y los espejos para crear la impresión de que eran los cuadros los que definían al espacio y no al revés. La inspiración había sido el proyecto de Mies van der Rohe para un Museo ideal, publicado en la revista *Architectural Forum*. Hans Namuth realizó una película de Jackson Pollock pintando sobre vidrio, y John Cage, músico nacido, como Jackson Pollock, en 1912, se

negó a componer la música para esa película. Dijo que no podía aguantar la obra de Pollock porque no podía aguantar a su autor. Recomendó entonces a Lee Krasner que fuera su amigo, Morton Feldman, el encargado de componerla y finalmente así lo hizo. Jackson Pollock, que rechazó la película de Namuth, consideró que lo único interesante era la música de Feldman, ya que todo lo demás le parecía una falsedad de principio a fin.



Der Blick, Arnold Schönberg, 1910.
(Wien 1900. Kunst, Architektur & Design,
Benedikt Taschen Verlag Köln 1987. Original
del MoMa, Nueva York 1986).

John Cage, cuando viajó a París y conoció el arte moderno, dudó entre dedicarse a la música o a la pintura, pero tuvo mejor acogida entre los músicos y eso inclinó la balanza. Otro músico, esta vez europeo, el vienés Arnold Schönberg, mantuvo una intensa relación epistolar con el pintor Wassily Kandinsky a partir de 1911 y trató de acercarse también él a la pintura, incluso llegará a mostrar cuatro obras suyas en la exposición colectiva de *Der Blaue Reiter* acompañadas de un artículo escrito y una pieza musical. Uno de los cuadros más conocidos de Schönberg, que nunca llegó a ser un buen pintor a pesar de los ánimos de su amigo, es el titulado *Der Blick* [La mirada], la imagen desdibujada de un rostro en el que destacan unos ojos inmensos mirando al frente. El músico busca con la mirada encontrarse con alguien al otro lado, algo indispensable cuando se interpreta una pieza musical, busca dialogar con alguien que ve o que escucha lo que hacemos. El diálogo no necesita imágenes, sólo hace falta que exista alguien más, el otro, incluso cuando no comparta nuestro propio punto de vista. André Breton llega a decir que sólo tiene interés un punto de vista cuando somos incapaces de compartirlo con los otros.

El extrañamiento involucrado en toda operación artística saca las cosas de su contexto habitual y nos hace verlas como algo independiente, fuera de la vida. Esta es la razón de que la arquitectura y las artes aplicadas, en las que cuenta mucho la condición de utilidad, resulten más difíciles de someter a este extrañamiento aunque, una vez logrado, son precisamente ellas las que lo hacen más evidente. El fotomontaje fue una herramienta de descontextualización que utilizaron los artistas dadá, desde Hausmann y Heartfield a Schwitters, y consistía en cortar fotografías de las revistas ilustradas para pegarlas después formando los *Kleberbilder*

o *Merzmalerei*. No utilizaban ni lienzo ni papel, ni tampoco pinceles, sólo elegían, dividían y deformaban materiales ya existentes, imágenes e incluso palabras. Hannah Höch, que practicó con el fotomontaje a lo largo de toda su vida, había trabajado en las revistas femeninas para las que diseñaba papeles pintados, bordados, textiles y objetos de cristal. Nunca abandonó este trabajo de bordar y realizar encajes pero, simultáneamente, utilizó el fotomontaje al incorporarse al círculo Dadá para cuestionar las normas sociales, sobre todo las que marcaban el papel de la mujer. Una de sus obras más conocidas tiene un largo título que comienza por *Schnitt mit dem Küchenmesser* [Corta con el cuchillo de cocina], identificando el cuchillo de cocina con una herramienta típicamente feminista. En obras posteriores, dirige su crítica hacia los fetichismos de la moda y la conducta, la identificación de la mujer con el subdesarrollo. Hannah Höch, que había nacido en la provincia alemana de Turingia en 1889 y vivió en Berlín desde que en 1911 llegó para estudiar artes aplicadas, se mantuvo fiel en su empleo de la técnica del fotomontaje incluso cuando introdujo cambios radicales en el contenido de sus obras, y defendió la fusión de la pintura y las artes aplicadas frente a quienes reclamaban la pureza de aquélla, incluyendo los diseños textiles, de bordados y encajes en el contexto del arte de su tiempo. En el terreno de la arquitectura, han existido actitudes semejantes de resistencia a abandonar las técnicas constructivas o materiales tradicionales en los edificios, como a dejar a un lado concepciones espaciales consideradas anacrónicas por la llegada de nuevos modos de construir o pensar la arquitectura. Es el caso del arquitecto igualmente alemán Hans Poelzig, cuya propuesta para una vivienda en el Weissenhofsiedlung de Stuttgart de 1927 desafía con su compartimentación interna los cánones de la arquitectura moderna mientras, en el exterior, se pliega a un lenguaje de formas cúbicas y cubierta plana, implícitamente aceptado por todos los participantes en el barrio experimental proyectado por Mies van der Rohe.

*Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte
weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands*
Hannah Höch, 1919-20,
(The Photomontages of Hannah Höch
Catálogo de la exposición en el MoMA,
Nueva York, 1997).



Hans Poelzig, que había nacido como Frank Lloyd Wright en 1869, realizó la mayor parte de sus edificios compartimentados en habitaciones o salas indepen-

dientes que, sólo en los casos de las grandes edificaciones, contaban con corredores o galerías para servir de acceso y comunicación. En los casos de pequeños edificios, como el de la vivienda de Stuttgart, las habitaciones se disponen contiguas unas a otras, con tabiques de separación y puertas de comunicación entre ellas. Poelzig identificaba la muerte con el paso de una habitación a otra, con la acción de traspasar el umbral de una puerta para encontrarnos en un mundo totalmente distinto y sin posibilidades de retorno. Este concepto de compartimentación, que nunca sería posible en edificios en los que debe dominar un gran y único espacio, como son las iglesias o algunos edificios públicos semejantes a ellas, quedó definitivamente relegado por la arquitectura moderna, en favor de una fluidez y una comunicación sobre todo visual de los distintos componentes del edificio, fuera cual fuera su tamaño e incluso su uso. Por otra parte, la aparición del vidrio y su generalización como material privilegiado en la arquitectura a partir de comienzos del siglo XX, su condición de emblema de un cambio no sólo en la arquitectura sino en los modos de vida que se debían desarrollar en ella, colocan a Hans Poelzig y su defensa de los recintos cerrados en los edificios, como antes había ocurrido con la cubierta inclinada en las viviendas, en una posición no sólo anacrónica y desviada con respecto a la senda mayoritaria de los arquitectos modernos, sino como algo incomprensible y sin razón alguna.

Sólo a los artistas que han colocado o realizado sus obras en el interior de un edificio les ha sido permitido, sin reticencias por parte de los arquitectos, colocar obstáculos al libre desarrollo del espacio interior, creando células, cuevas o recintos cerrados que compartimentaran, aunque sólo temporalmente, las grandes salas de exposición. El dominio de los medios audiovisuales en el arte contemporáneo ha hecho incluso necesaria esta compartimentación absoluta del espacio de los museos o galerías, pero siempre asumiendo que se trataba de una situación pasajera que no debía afectar en absoluto a la arquitectura del edificio, y que éste recuperaría su diafanidad y apertura antes de acoger una nueva exposición. Lógicamente, en los edificios de varias plantas, una compartimentación e independencia entre las distintas salas o habitaciones resulta inevitable, pero ahí están las rupturas de los forjados y, sobre todo, las escaleras y rampas de comunicación entre plantas para garantizar tanto la continuidad del movimiento de los visitantes como la continuidad visual de lo expuesto. El modelo del Museo Guggenheim de Frank Lloyd Wright en Nueva York, como también el Museo de Crecimiento Ilimitado propuesto por Le Corbusier en 1939, es el soporte arquitectónico que con algunas variantes más lingüísticas que espaciales se ha impuesto como característico de nuestro tiempo. Y, en no pocos casos, han sido los artistas plásticos quienes han tomado como punto de partida para sus realizaciones la existencia de estos recintos dominados por un espacio visualmente intercomunicado, como lo han hecho cuando han trabajado en edificios históricos tan intocables como una catedral gótica. El problema de la relación entre lo expuesto o lo instalado por los artistas y el edificio que lo contiene se ha planteado de formas muy diversas, pero hoy la arquitectura es algo más que un marco para la exhibición de las obras de pintura o escultura; como exigen

los artistas de Nueva York cuando rechazaban el espacio helicoidal de Wright, ha pasado a ser un material más con el que ellos deben trabajar, con la misma importancia que tiene el lienzo, el mármol o una cámara de vídeo. Y si la arquitectura es ahora un material y una herramienta de los artistas, ellos también se consideran en posesión de las herramientas y los materiales de la arquitectura para incorporarlos a su obra. El resultado bien puede considerarse una absorción o fagocitación de la arquitectura por parte de las otras artes, o todo lo contrario, la conversión en arquitectura de aquello que se realiza fuera de ella, ya sea música, pintura, escultura o cualquier otra cosa. John Cage, por ejemplo, presentó en Barcelona poco antes de su muerte la construcción de un espacio sonoro, una habitación oscura recubierta de tela y con una serie de sillas dispuestas al azar que el visitante recorrería sin conocer visualmente sus límites, pero que podría establecer mentalmente a partir de las claves sonoras proporcionadas por él.

Aislamiento del exterior y continuidad interior son las condiciones impuestas a cualquier edificio destinado a albergar obras de arte, aislamiento para concentrar la mirada del espectador sobre los objetos expuestos y continuidad para establecer una secuencia espacial en lo expuesto capaz de dialogar con la propia arquitectura del edificio. El muro curvo y continuo de la espiral del Guggenheim podría ser el soporte ideal, a pesar de la opinión expresada por los artistas de la Escuela de Nueva York, para cualquier instalación de pintura o escultura, y la más que posible colisión entre lo expuesto y la arquitectura de Wright no haría sino confirmar la existencia del diálogo entre iguales, entre unas y otras artes, que tiene lugar siempre en el interior de un museo. Desde un punto de vista puramente arquitectónico, la continuidad de los muros de exposición implica la imposibilidad de colocar ventanas, ya que la ventana mira al exterior, distrae e impide la concentración del público sobre la obra expuesta. Las ventanas también introducen una secuencia espacio-temporal en el recorrido por el museo difícil de asumir por el propio espacio y tiempo de unas determinadas obras de arte. Por otra parte, la ventana rara vez es utilizada en los museos como fuente de luz, la luz se introduce y se controla mejor desde las cubiertas o a través de aberturas situadas fuera de las áreas de exposición, y la luz artificial se puede adaptar mejor que la natural a las peculiaridades de lo expuesto. Sin embargo, una de las posibilidades que contemplan los artistas es precisamente la de introducir en los edificios nuevas ventanas que permitan asomarse a un exterior, cercano o lejano, o ventanas que sólo pretendan ser eso, ventanas, aunque no encierren ni muestren nada, sólo una parte del muro ciego, como hizo Miguel Ángel en la Biblioteca Laurenziana y Rothko trató de hacer cuando propuso colgar sus murales en el Restaurante Four Seasons de Nueva York.

El vidrio y la cortina, cuando se consideran como componentes de una ventana, tienen las misiones contrapuestas de permitir el uno e impedir la otra la visión a su través. Pero el vidrio, como material emblemático de la arquitectura moderna, cobra una existencia propia, abandona este papel subsidiario en la ventana y se convierte en un elemento autosuficiente capaz de formar paredes enteras e incluso edificios

completos transparentes o traslúcidos. La cortina, cuya condición de material textil la aproxima a lo orgánico, sirve para introducir divisiones visuales, casi siempre asociadas a las superficies de cristal sobre las que se dispone. Mies van der Rohe utilizó ambos, el vidrio y la cortina, como protagonistas del Pabellón de Barcelona de 1927 y convirtió a la cortina en la depositaria de las cualidades de textura y color, incluso de uso, que el vidrio es incapaz de retener, pero vidrio y cortina aparecen en Barcelona integrados en la concepción espacial unitaria del edificio. Sin embargo, estos dos elementos pueden independizarse y vivir sus propias vidas al margen de los edificios cuando, por ejemplo en la obra de Narelle Jubelin, se asocian para constituir una ventana aislada que también contiene su propio paisaje. El paisaje está bordado en la tela prensada entre dos vidrios y simultáneamente muestra y oculta lo que está al otro lado, ahora es el vidrio el que está al servicio de la cortina que lo utiliza como marco y también como posibilidad de mostrar también el otro lado, el no preparado para ser visto. El vidrio transparente asume el papel contrario al que tiene habitualmente en una ventana o en un cuadro, el propio vidrio es el marco que encierra lo que debemos mirar y neutraliza todo el espacio que hay alrededor, al mismo tiempo que borra cualquier indicación de tamaño o de textura. La cortina flota en el interior del vidrio y suspende el paisaje en un contexto inexistente, es un plano sin espesor que se contrapone así a las dos gruesas láminas de cristal que la encierran como en una jaula.

En las jaulas siempre se encierran seres vivos, o al menos materiales orgánicos cuya mutabilidad y movimiento deba ser controlado desde fuera a través de la mirada. La jaula puede ser una construcción geoméricamente sencilla, habitualmente formada por elementos lineales de madera o de metal, pero su estabilidad y la garantía de su funcionamiento como recinto de reclusión dependen de la propia estabilidad física de la jaula y de la imposibilidad de escape por parte de quien está colocado en su interior. Por eso resulta fundamental la existencia de esquinas en una jaula. Aunque pueda en principio parecerlo, no es propiamente una jaula ese objeto compuesto por dos láminas de vidrio que encierran una tela en su interior. Y no puede serlo, en primer lugar, por la naturaleza del propio material, el vidrio, que refleja y rechaza nuestra mirada y, en segundo lugar, porque los vidrios dejan libres las esquinas por las que puede deslizarse la cortina hacia fuera sin que nada lo impida. No es fácil saber ante qué tipo de objeto nos encontramos cuando miramos esas pequeñas imágenes de naturaleza o arquitectura atrapadas por los dos gruesos vidrios, aunque nos parezcan más ventanas que jaulas, más jaulas que cuadros, más cuadros que esculturas, más esculturas que ventanas, y vuelta a empezar. La perplejidad tiene que ver sobre todo con las cualidades de los dos materiales que aparecen juntos en la obra de Narelle Jubelin, tela y vidrio, y con el modo en que se establecen entre ellos las múltiples relaciones que surgen inmediatamente ante cualquier espectador. El vidrio no es capaz de retener ninguna imagen, ni tampoco huella, todo lo rechaza y lo lanza hacia fuera, mientras que la tela añade a su propia urdimbre orgánica todavía más capas de significación con los objetos o los panoramas que se han tejido en ella. Hay incluso una cierta dificultad en el

reconocimiento de las imágenes bordadas sobre el tejido y que nos obligan a un esfuerzo adicional de interpretación; al superponerse estas imágenes a las palabras que en ocasiones se depositan sobre ellas nos hacen falta claves y más claves para llegar a penetrar hasta el fondo en esos paisajes, muchas veces ya previamente manipulados y distorsionados, para después poder pasar a su través y colocarnos al otro lado, en el envés del plano textil, el que revela su proceso material de fabricación. Pero hay un caso todavía más difícil, aquél en que como parte del paisaje se han tejido espejos. Se trata de unos espejos imposibles porque nunca serán capaces de reflejar, pero que hacen patente la cualidad de representación que tiene todo aquello que aparece sobre la tela hecha para mirar más que para impedir la mirada, incluso para mirar a su través, algo que está sugerido más que por la propia tela por el grueso marco de vidrio que la encierra.

Cualquiera desearía romper el cristal y liberar los paisajes apresados, librarlos de esa vitrificación y endurecimiento para poder tocarlos y contemplar la rugosidad de su superficie, el brillo o la opacidad de sus colores. Pero sólo será posible acariciarlos con la vista y percibirlos como algo dibujado y fuera de nuestro alcance. Los paisajes de Narelle Jubelin son siempre paisajes lejanos, lo son geográficamente y lo son también porque proceden de experiencias ajenas al espectador, que debe intentar sumarse a la cadena de acontecimientos que a lo largo del tiempo han hecho posible que él esté ahora contemplando tales imágenes. Al mirarlas, en el espectador se desencadenará un proceso mental tan complejo como él mismo esté dispuesto a realizar, las herramientas que se le proporcionan son numerosas, pero podrá tanto utilizarlas todas como renunciar a ellas y simplemente mirar unos objetos enigmáticos prescindiendo de cualquier juicio o interpretación.

Un tiempo geológico podría muy bien estar implicado en la vitrificación de los paisajes, la mineralización de estas formaciones orgánicas, preservando así su frescura originaria, como también de las arquitecturas suspendidas en un determinado momento de su decaimiento. Pero igualmente un súbito golpe de azar pudo determinar ese estado sólido y cristalino de algo viviente, ahora suspendido de toda posibilidad de desarrollo. Paul Scheerbart describe una experiencia parecida en su relato de 1909 titulado *Der gläserne Schrecken* [El horror vítreo]: una masa vidriosa había atrapado al mismo tiempo a la esposa del profesor Kuno Pohl, a varios policías que pretendían auxiliarla, a un automóvil e incluso a las fachadas de las casas de una calle entera. En el cuento de Scheerbart, sólo las cosas que se encontraban en el entorno más próximo al hombre y sus asentamientos, o a los árboles y el reino animal, se habían mostrado sensibles a esta inexplicable vitrificación, que desaparecerá de un modo tan imprevisible y desconcertante como había sido su aparición. En los objetos de Narelle Jubelin, la huella de su fabricación, en este caso del lento proceso de tejido de una determinada imagen sobre la tela, está presente y se hace visible como testimonio de un tiempo más lento e identificado con el trabajo de la mujer. El trabajo manual

ha sido atrapado por un material producido por la industria y que carece de las huellas tanto de quien lo fabricó como de quien lo utiliza. El vidrio preserva aquí las cualidades originarias de lo que podría desaparecer o perder sus cualidades expuesto al paso del tiempo y a las inclemencias naturales, lo preserva a costa de convertirlo en un fósil, en un resto arqueológico más, capaz algún día de hablar de lo que fue la vida cotidiana de quienes lo produjeron. Apresada, prensada e incapaz de escapar, de vivir una vida propia, la tela pasa a ser testimonio de algo que ya no es.

Y si el vidrio puede, como ningún otro material, solidificar y conservar intactas las cualidades de lo orgánico, de lo viviente, pero exigiendo a cambio la suspensión de la vida que nunca se niega cuando se encierra a alguien en una jaula, existe también la posibilidad de contemplar el proceso mismo del decaimiento y desaparición de las cualidades de un organismo, sometiéndolo intensamente a la acción del aire y la luz natural. La luz descompone, borra los colores y destruye los tejidos, como el aire y el viento erosionan el terreno y desdibujan sus formas. En los muros del Centro José Guerrero de Granada, Narelle Jubelin ha hecho desaparecer los cuadros del pintor y, a cambio, ofrece las huellas del lugar que ocuparon alguna vez, unas huellas que se superponen unas a otras y con los colores reducidos a un tono dominante. Ofrece al mismo tiempo una posibilidad de identificación de tales huellas escribiendo los títulos de los cuadros y sus dimensiones originarias, creando así una especie de partitura musical que puede ser ejecutada o escuchada por quien se mueve a través del Museo. Los muros pompeyanos ofrecen hoy ese mismo tinte fantasmal, esa fusión entre la superficie de la propia pared y la pintura aplicada sobre ella que sólo pueden ser producidos por el tiempo y el abandono.

Los espectros de los cuadros que alguna vez estuvieron colgados sobre esas paredes sirven para evocar una historia del artista granadino José Guerrero y del propio edificio del Centro, pero siempre a través de la incursión de otro, de alguien distinto que recuerda y reproduce en presente lo que ya no existe. Es la ficción que busca ser verosímil a través de contactos con lo real, por eso incluye datos reales como son los títulos o las dimensiones de los cuadros. Pero la ficción se hace más evidente cuando existe algo más que una mera mención a lo real, cuando está presente la realidad misma. Una auténtica pintura de José Guerrero ocupará la penúltima planta del Museo, como evidencia tanto de la existencia real de su autor como de su procedimiento de trabajo. Al colocar la tela de Guerrero en posición horizontal, sobre el suelo y sin marco, se alude al modo de pintar de los artistas de su generación y de los grandes formatos, como Willem de Kooning o Jackson Pollock, y se recuerda la importancia que tanto para los artistas como para los críticos tuvo en un momento el propio acontecimiento de pintar. En este caso, también existe constancia gráfica de ese momento especial que muestra el estudio del artista acogiendo un gran lienzo horizontal preparado para pintar. La fotografía original del estudio, tomada después de la propia

muerte del pintor, supone, incluso por encima de la propia tela que se expone, la confirmación de que nos encontramos ante un acontecimiento real e históricamente datado.

El cuadro *Reconciliación* pintado por José Guerrero en 1991, el único que puede ser llamado propiamente cuadro suyo en esta exposición, se coloca horizontalmente y encerrado por el recorrido a través de la historia de sus cuadros ligada a ese lugar y a quien la propone. Habitualmente, en los edificios públicos, el techo supone la culminación espacial de la experiencia arquitectónica y al mismo tiempo el elemento donde se concentra todo su simbolismo, es el caso de las cúpulas o los artesonados que acogen igualmente una profusa decoración. En la arquitectura moderna, la cubierta plana obligó a una reconsideración de este papel simbólico de los techos, aunque en los museos hayan asumido el papel activo de canalizar una iluminación natural y también artificial fundamentales para la significación de unos edificios que renuncian a incluir otros elementos activos y buscan la máxima neutralidad. Pero aquí, en el Centro José Guerrero de Granada, el techo ha descendido hasta la penúltima planta y depositado sobre él la policromía de la pintura, se ha condicionado así el modo de moverse del espectador y se ha hecho descender su mirada hasta el dominio más funcional que es el plano del suelo.

Reconciliación es, además de un cuadro, un recinto, un campo alrededor del cual podemos movernos y sobre el que podemos experimentar los cambios de luz que se suceden a lo largo del día y de la noche. Un recinto que es el mismo que tuvo un día su autor como rectángulo vacío sobre el que depositar sus manchas de color. Los recintos se definen por su superficie, como en este caso, pero también pueden hacerlo por su contorno, por sus límites, como sucede con la cerca que encierra un prado. En Granada, Narelle Jubelin hace uso profusamente de las cercas, las repisas o baldas situadas por debajo de la altura de la vista para depositar sus objetos, es uno de los temas habituales en sus instalaciones. La balda es un elemento utilitario de primer orden y alude a una cierta domesticidad y ruralismo, es en las casas de campo o de los pequeños pueblos donde más se emplean estos muebles elementales que pueden tanto alojar utensilios como servir de soporte a los objetos más significativos e importantes como testimonio de la vida de sus habitantes o de los que un día lo fueron. Utilidad extrema, significación y decoración se unen en estos humildes planos suspendidos de los muros o las chimeneas y que, al reaparecer como lo hacen ahora en otro contexto, añaden un nivel más de referencia a dominios situados muy lejos de los modos de exponer en un museo. El pequeño tamaño de las piezas que se colocan sobre las baldas obliga a una visión cercana y a una proximidad emocional, de manera que nos parece estar en una habitación cerrada más que en un gran espacio continuo. Además, las repisas necesitan siempre apoyarse en algo como necesitan discurrir sin interrupciones entre los elementos de la arquitectura que les sirven de soporte, son una especie de cinturones que rodean y aprietan las formas arquitectónicas a las que se adhieren y que, a pesar de su fragilidad, pueden

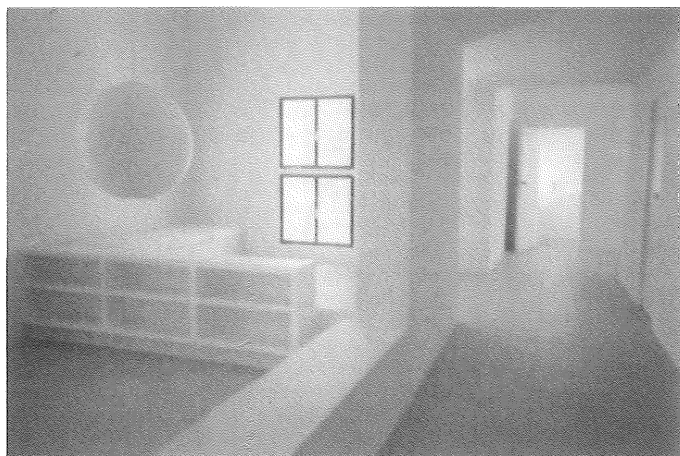
llegar a actuar como los cierres más efectivos de un recinto. La repisa actúa en este caso como contrapunto dibujado y orgánico que se opone a la geometría material del edificio y es libre de colocarse en cualquier lugar, para servir de base a los objetos que se exponen y definir los lugares donde debe concentrarse la intensidad de la mirada del espectador que deambula por el Museo.

Quien vive o ha vivido en los grandes espacios abiertos, en los paisajes sin límites, desea encerrar una parte de ese paisaje para hacerlo habitable y propio, pero al mismo tiempo no renuncia a vivir en el límite, en el umbral que separa uno de otro. La literatura de William Faulkner, como la pintura de Jackson Pollock o la escultura de Donald Judd, insisten en ese concepto de habitar la frontera, de sentarse sobre el cercado o pasear por el porche de la casa con la mirada puesta en el horizonte. Y la inmensidad de un continente como Australia, apenas habitado en su interior, hace que se conceda un gran valor a cualquier huella que permita compartir con otros lo inhóspito del territorio. Al actuar sobre las cortas distancias de una ciudad histórica, el exceso de vestigios de civilización en sus calles y edificios, la falta de un horizonte limpio sobre el que hacer descansar la vista, favorece que el interior arquitectónico sea transformado por el artista para convertirlo en un paisaje capaz de acoger y transmitir sus experiencias. Tomando como dato de partida la estructura y el espacio del edificio del Centro, Narelle Jubelin colocará una balda metálica continua para depositar sobre ella sus pequeños objetos de tejido y vidrio, que son ventanas abiertas hacia lo lejano, y empleará los muros para dibujar y abrir otras ventanas hacia lo más próximo, real o imaginario. Así, el edificio del Centro José Guerrero, organizado en torno a un centro espacial que se rodea y una total clausura de sus paredes para favorecer la mirada interior, pasa a ser con la instalación de Narelle Jubelin una arquitectura plagada de ventanas, unas pequeñas que ocupan ese espacio central y otras más grandes que perforan sus muros perimetrales. Lo que la arquitectura no es capaz de hacer por sí misma se produce ahora en virtud de otros objetivos y otras herramientas. Una transformación profunda del espacio del museo tiene lugar al introducir los pequeños cuadrados de vidrio apoyados sobre las repisas metálicas o los grandes rectángulos de color que recorren las paredes. Se abren así panoramas inesperados que requieren una intervención activa del espectador, ya que mirará con la misma curiosidad y sorpresa los paisajes bordados sobre la tela, los títulos de unos cuadros que no están o las cornisas de los edificios vecinos, éstas sí reales y visibles al abrirse la ventana de la planta alta.

Donald Judd y Bernard Rudofsky, ambos presentes en esta instalación, comparten su forma austera, seca, de enmarcar el paisaje, y también una arquitectura hecha de habitaciones simples, muebles contruidos sobre los muros, pérgolas y balsas de agua. Rudofsky enmarca el paisaje montañoso de Sierra Nevada entre las construcciones del jardín de su casa de Nerja, una casa cuyo interior rara vez permite la visión del exterior o la entrada de la luz directa como es propio del modo de construir en el lugar donde se asienta. Son unas habitaciones las que se convierten en objeto de mirada desde las otras, configurando literalmente un paisaje interior,

mientras que una forma distinta de mirar tiene lugar fuera de los muros de la casa, donde rigen otros encuadres y otras distancias. Narelle Jubelin propone a quien entra en su instalación en Granada, en primer lugar, una concentración de la mirada sobre la serie de paisajes interiores que se despliegan más abajo de la altura de los ojos en un discurso inacabado, y que se rompe con la inclusión de un solo exterior. Después, cuando se asciende por el edificio, la secuencia se amplía y se propone un panorama abierto en que se desvela el sentido de la frase, mientras uno de los objetos nos devuelve de nuevo al interior. Las palabras que aparecen escritas sobre el vidrio, en ambos casos, en la frase inacabada tanto como en la frase completa, podrían suponer un vínculo entre las distintas ventanas de tela y vidrio hasta convertirlas en partes integrantes de un solo objeto o un solo panorama al que mirar. Pero, contrariamente, las palabras actúan más como separadores, como factores de aislamiento y de destrucción de una posible secuencia visual o espacial de lo expuesto. Las palabras son aquí como golpes de timbal en una orquesta, que rompen el discurrir de la melodía y crean alarma en la conciencia de quien escucha. Cada una de estas palabras, al estar impresa en el cuadrado de cristal, adquiere una vida propia, ya que existe un vacío que la separa de las otras. La continuidad en la lectura se hace imposible, como se hace imposible la lectura continua de las ventanas desde el interior de un edificio. La sintaxis arquitectónica depende de la ventana en cuanto es uno de sus elementos fundamentales pero, al mismo tiempo, la independencia esencial de la ventana, su condición de campo encerrado por un marco impenetrable, de palabra independiente de cualquier significado exterior, desafía el concepto mismo de composición. No es necesario construir una nueva arquitectura para convertirla en algo distinto, basta con establecer nuevos límites para después colocarse sobre ellos y mirar sin impedimentos a su través. En Granada, los límites físicos del edificio, los gruesos muros ciegos que alojan esta instalación, desaparecerán ahora ante la intensidad de la mirada que es capaz de traspasar los objetos sobre los que Narelle Jubelin ha escrito sus palabras. Como cuchillas, esas nuevas ventanas cortarán el espacio en dos para señalar el lugar preciso en que tiene lugar la experiencia única de que hablaba Hans Poelzig y que consiste en pasar de una a otra habitación.

*La Casa
Rudofsky,
Nerja, foto
de Bernard
Rudofsky,
1986.
Reproducida
por cortesía
de Berta
Rudofsky.*



Nota: Las cartas que intercambian Frank Lloyd Wright y Mies van der Rohe corresponden a los meses de octubre y noviembre de 1947 y han sido publicadas en el libro de Franz SCHULZE, *Mies van der Rohe. A Critical Biography*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres 1985 (págs. 237-238).

María Teresa Muñoz Es arquitecta y profesora de Proyectos en la Escuela de Arquitectura de Madrid. Es autora de una serie de artículos sobre temas de arquitectura moderna y contemporánea, publicados en distintas revistas y recogidos, en su mayoría, en el libro *Cerrar el Círculo y Otros Escritos*, COAM, Madrid, 1989.

Es autora, junto a Juan Daniel Fullaondo, de los siguientes libros en colaboración con Kain Editorial, Madrid: *Shem y Shaun (Una Aproximación al Finnigans Wake de James Joyce)*, 1991; *Laoconte crepuscular: Conversaciones sobre Eduardo Chillida*, 1992; *Bomarzo: Conversaciones acerca de Eduardo Chillida*, 1992; *Zevi*, 1992; *Historia de la Arquitectura Contemporánea Española, Tomo I. Mirando hacia atrás con cierta ira*, 1994; *Historia de la Arquitectura Contemporánea Española, Tomo II. Los Grandes Olvidados* con Editorial Munillalería, Madrid, 1995 e *Historia de la Arquitectura Contemporánea Española, Tomo III. Y Orfeo Desciende*, Editorial Molly, Madrid, 1997.

Y Además de *Luz Negra* (Selección de obras y proyectos), Editorial Molly, Madrid, 1990; *El laberinto expresionista*, 1991; *La otra Arquitectura Orgánica*, Editorial Molly, Madrid, 1995; y *La desintegración estilística de la Arquitectura Contemporánea* (Tesis Doctoral), Editorial Molly, Madrid, 1998 y *Vestigios*, Editorial Molly, Madrid, 2000.